

曹禺剧作七十年解读的困惑

邹元江

《戏剧艺术》2005 年第 3 期

—

内容摘要：曹禺以《雷雨》为代表的四部杰作学术界、演艺界七十年来解读的最令人困惑处，就是唯恐不作出“反封建”、或“暴露大家庭的罪恶”、或“社会问题剧”等等目的性、主题性、动机性的判断。可这恰恰是曹禺所难以“追认”，也从根本上偏离了对艺术作品感知的方式。曹禺之所以在三十岁之前就能创作出四部杰作，正缘于他审美判断的纯粹性，即他完全没有“善的表象”或“目的的表象”意识，更没有要借剧作来达到“匡正、讽刺或攻击”某个确定的目的的意识。他是极其纯粹地进入无目的而又合目的性的审美世界的。一个重要的标志就是他总是从捕捉审美意象的模糊影像而开始创作的。他的戏剧观是极富审美意味的“纷复的情趣”。这种以显意识或以潜意识浮现的审美创造的“纷复的情趣”，虽然表现为非确定的审美创造的原动力，即无目的性，但却能生成不经确定的概念就能普遍性传达的审美愉悦，即合目的性。曹禺之所以会从“剧坛忽然跳出来的天才者”瞬间便下落为“没有主见”的“庸人”，就是因为他始终挣脱不了将他紧紧裹挟着的意识形态目的论的写作潮流。曹禺的悲剧性在于，他中晚年虽一再反省批判艺术与意识形态“合槽”的狭窄性，可他业已形成的惯性思维又使他下意识地随时去听命、去迎合让他去“合槽”的创作指令，甚至自觉不自觉地花极大的气力试图去完成年轻时没有“很好”完成的“合槽”之作，以至于一再让那些给他发出指令的人也对他创作的拘束、甚至没有了天才的艺术灵性而深感失望。

关键词：曹禺剧作 “合槽” 无目的而合目的性

曹禺在七十年前创作《雷雨》时他决不会想到，他的这部作品会被人们作了让他惊讶不已的各种诠释。其实早在这部剧作首次上演前后的一年间，曹禺就已经被这些评论文章“吓住了”，他突然发现这些文章的作者了解他的作品比他自己“要明切得多”。这刺痛了他的“自卑意识”，也“深切地感触自己的低能。”[①]这决不是曹禺的矫情之语。其实真正应当让演艺界和评论界反思的是曹禺早在 1936 年就说过，日后又不断

重复的一个意思：“要我来解释自己的作品，我反而是茫然的。”[②]这个极其重要的表白事实上并没有得到真正的理解。这也就不难说明为什么曹禺始终感到自己是孤独的。

其实演艺界和学术界也不惟对《雷雨》的解读让曹禺感到困惑，他的《日出》、《原野》和《北京人》等几部杰作自问世以来的各种解读和评价也同样让他感到困惑。然而，最令人深思的是，这些给曹禺带来困惑的解读尺度虽然他也一再存有疑问，但作为主流的解读话语却又深深地影响了他中后期的创作。这其中所引出的深刻教训及曹禺自己的心灵苦闷是永远也无法让人抹去的。

一、

曹禺从一开始就屡屡被人追问同样类似的问题：“《雷雨》是为什么写的？”仿佛导演们的阐释或评论家的解释首要的就是要明确这一问题。可这种对“为什么写的”目的性、动机性、主题性的问题追问却让曹禺感到困惑不解，因为在他看来，“如果作家创作时就想得那么有条理，那么，他就可能创作不出来了。”[③]而且，正是“对那些‘不可理解的’莫名的爱好”[④]才真正催生了《雷雨》等四部杰作的创作——这恰恰是与我们那些习惯于追问创作目的、动机和主题的导演们、评论家们极不一致的进入艺术审美世界的方式。但是，曹禺却极其孤立。因为无论是演艺界也好，还是评论界也罢，似乎是事先商议好了似的，都用同一种思维模式进入曹禺创造的这个艺术审美世界，他们花费了许多的时间和精力，使用了说不尽的语言来替这个二十多岁的年轻人的剧本“下注脚”，似乎曹禺若不在这些注脚中加以某些“追认”——譬如《雷雨》就是“暴露大家庭的罪恶”——他就有些拂了这些诠释者的美意。——但是，这些被迫的“追认”却让曹禺很感荒谬和委曲，因为他在创作时确实没有显明地意识到“要匡正、讽刺或攻击些什么”，他也不想“用欺骗来炫耀自己”有“见地”[⑤]。所以，他遵嘱所写的关于《雷雨》思想内容这类问题的文章，就自然被委婉地退稿，原因很简单：“你写的关于自己作品的批评远不及别人谈的深刻”。[⑥]“别人”是谁？就是演艺界、评论界的“下注脚”者。这些替曹禺下注脚的人们所谓的“深刻”，也就是将作者都“茫然”的创作目的性、动机性、主题性却加以明确的界定，并且完全可以不考虑作者的想法，而将这些不容分辩的目的性、动机性、主题性作为引导阅读和排演的指南，进而写进教科书，写进导演阐释中，并体现在演员的贯串动作和最高行动线中。

北京人民艺术剧院 1954 年的导演阐释就是如此。当时的一位国家领导人非常明确地给《雷雨》定了一个调子：“这个戏的主题是反封建。”[⑦]由此，1959 年、1979

年，直至 2004 年几次重排《雷雨》，都是依据这个调子上演的。这位导演说：“这一个提示是多么重要啊！把工人阶级和资产阶级的矛盾推到次要的后景位置上，把反封建的主题鲜明、肯定地摆到前景上来，使我们在复杂的航道中有了一个明确的航向，也使我们对左的干扰增强了抵抗力。”[⑧]什么是“左的干扰”？这是指北京人艺 1954 年排《雷雨》之初，曾有想在“阶级斗争”这个问题上做文章的意图。也即加强鲁大海的反抗性、不妥协性与思想的进步性，突出鲁大海与周朴园、周萍之间的矛盾。也是同样的思路，又想让鲁侍萍再坚强一些，“觉悟”再高一些，更有劳动人民的骨气一些。如第二幕“相认”一场，侍萍见到周朴园后为什么要留下来呢？留下来了她又如何行动呢？就此问题导演向曹禺请教过，曹禺说：“人生当中初恋是很难使人遗忘的。”[⑨]但导演们并没有领会曹禺的这一重要提示，仍是依照目的性极强的“阶级斗争”的思路，给侍萍规定了一个动作——她发现了周朴园的虚伪，她要揭露他。导演事后也承认：“在当时的思想倾向下演员演来也觉得颇为带劲，但是，却显出我们的头脑是多么简单，多么笨啊！幸亏没有多久，随着排练的深入，使我们困惑起来，不能自圆其说，终于从中明白过来：那样做的结果，恰恰是把复杂的生活简单化了，反而丢掉了这个作品的深刻性。”[⑩]那么，是不是把《雷雨》的主题确定为“反封建”就既抵抗了“左的干扰”，又具有了“深刻性”了呢？非也。其实，无论是从“阶级斗争”出发，还是从“反封建”出发来框定一部杰作，都是极其简单、笨拙的目的论。而这种将复杂、丰富的事物逼仄进一个狭隘的目的、动机和主题的框架之中的幼稚想法，与作者非确定、非清晰的创作旨趣是南辕北辙的。曹禺心里最痛苦孤寂的就是这一点。但他自《雷雨》搬上舞台的近五十年间一直对这些强行加在此剧上的“注脚”却不能说什么，也不敢说什么，尤其是解放后。这其中的缘由是不言自明的。直到 1982 年，他终于借与中青年剧作家谈读书和写作的机会，明确表明了他拒绝“追认”这些所谓的“主题”：

我写戏不是从主题出发，而是从生活和人物出发的。我写《雷雨》时，并没有明确要通过这个戏去反封建。……写东西如果先有主题，然后搜集材料再写下去，对我来说是很费劲的。我已经试过几次，结果都失败了。[11]

曹禺在这里绝对不是谦逊，而是以自己的惨痛教训说明主题先行目的论的弊端。他自从 1940 年之前连续写出《雷雨》（1933 年）、《日出》（1935 年）、《原野》（1936 年）和《北京人》（1940 年）这些杰作之后，这个一夜间“剧坛忽然跳出来的天才者”[12]开始被广泛的“关注”。这种“关注”既表现为以“左联”成员为主体的评论者从目的论上对曹禺的作品下“注脚”（这深深地影响了曹禺以后感受世界的方式

和创造作品的视角），另一方面则是引导他用戏剧的方式为现实的政治和民族的斗争（“抗战”）服务。毫无疑问，这种“关注”的结果就必然导致曹禺开始偏离、终致失去自我的写作趣味，进而被套上某个阶级党派、某个社会群体，尤其是这个群体领导者的思想意志的重轭，于是曹禺开始丧失作为艺术家创作不可或缺的心灵自由状态，终致极富灵性的创作感觉被彻底的扼杀。

关于这一点只有在一个历史的视野里才看得更加显豁触目。解放前曹禺除了改编巴金的《家》（1942），与宋之的合写过《黑字二十八》（1938年）外，还写了《蜕变》（1939年），《桥》（1946年）和《艳阳天》（1947年）等，另有两个写不下去的《三人行》和《李白与杜甫》（1943年）。解放后则写了《明朗的天》（1953年），《胆剑篇》（1961年）及《王昭君》（1978年）。与他早期的四部杰作相比，这中后期的剧作无论是其意蕴内涵，还是艺术技巧，严格说来都是失败的。这其中的原因其实很简单，也就是曹禺中后期的写作有着太强的迎合社会政治潮流的目的性。《黑字二十八》这个为纪念中华民国第一届“戏剧节”而创作的剧本虽然当时演出时曾轰动山城重庆，但连曹禺自己晚年都根本不愿再谈及此剧，因为此剧是为当时的政治形势服务的，它的主题意识非常明确，所以，曹禺晚年也将它贬为“速朽”之作。〔13〕而《蜕变》上演前有国民党的要员审查，如潘公展、张道藩，上演后有让“蒋介石是不满意的”反映。〔14〕至于审查什么，“不满意”什么现在看来其实并不重要，重要的是有如此之多的政治党派人物（包括敌对的〔15〕）都关注曹禺的每一部剧作。这恰恰说明曹禺太贴近现实，太“符合时代要求”了。他的创作动机太明确，目的性太强了，即用其戏剧“鼓舞人民抗战热情”。〔16〕《桥》的写作也是如此。为什么要写《桥》呢？曹禺说得非常明确：“这个戏在写作中受到毛主席《在延安文艺座谈会上讲话》的影响……我觉得应该反映现实斗争，应当去写工人农民。”〔17〕如此为写而写，为一个现实的政治需要而写，自然再也写不出什么传世之作。

而最可怕的就是在这种从明确的创作目的性出发的写作中，曹禺已完全丧失了他早年的非明晰的意趣创作心态，而一心想的就是如何完成领导者所给他确定的创作意图。解放后他写的第一个戏《明朗的天》就是明证。他是先向当时的国家某领导人谈自己想创作知识分子的意图，得到赞许后由北京市委为他安排蹲点“深入生活”的单位，由此他开始广泛接触各色人等，作了二十多本笔记……如此等等的为写而写，他自然“觉得很难写”，因为创作的意图太明确了，这就是所谓“知识分子必须在党的教育下进行思想改造”。〔18〕领导者定下的主题是不能更易的，素材就必须朝着这个方向来搜集，人

物也必须按着这个目的来设置，结果是，曹禺面对着这么一大堆材料也不知道该如何是好。他坦白地说：“当时我也是要思想改造的，我也是个‘未改造好的知识分子’喽。那么，我写别的知识分子怎么改造好了，实在是捉摸不透”。[19]硬写自己根本不熟悉的东西，且为了一个明确的意识形态写作目的，曹禺自然在这个写作的怪圈里越陷越深。其后写《胆剑篇》，写《王昭君》也都是如此。[20]甚至连给他命题作文的领导者也感到他的写作困境：“作者好象受了某种束缚，是新的迷信所造成的。”[21]这个“新的迷信”是什么呢？其实就是“左”的文艺创作目的论。而对于像曹禺这样成名太早、影响太大的剧作家，他就更加难以挣脱这种“左”的文艺创作目的论的束缚，因为他太受人注目，尤其是国家领导者的直接“关注”和耳提面命。也正因为此，他的精神负实在是担太重了。他从抗战早期开始实际上就已经自觉不自觉地放弃了独立思考自己还应该写什么的问题，而一直都是为了一个政党、一个集团的意志去创作。[22]直到他写最后一个剧作《王昭君》时，心里想的仍是某位领导人的嘱托，即“用这个题材歌颂我国各民族的团结和民族之间的文化交流。”[23]其实，曹禺越是依照这种政治意图来写作，就越让这些给他出题目的人感到失望，因为他的写作范围越来越狭窄了，作家的人格独立性也越来越淡化了，而政治使命感却越来越沉重了。就连从三十年代起便一直关注曹禺每一部剧作创作的领导者也深感纳闷：“过去和曹禺同志在重庆谈问题的时候，他拘束少，现在好象拘束多了。生怕这个错，那个错，没有主见，没有把握。这样就写不出好东西来。”[24]

二、

曹禺之所以会从“剧坛忽然跳出来的天才者”（年仅23岁）瞬间（30岁之后）便下落为“没有主见”的“庸人”，就是因为他始终都挣脱不了将他紧紧裹挟着的意识形态目的论的写作潮流。[25]而曹禺之所以在重庆时会如此少拘束，即他创作四大杰作的几年间能如此才华横溢、咄咄逼人，就是因为他那时根本没有迎合任何意识形态的写作动机。如果真有什么可以言说的所谓“动机”，那就是他早在南开中学高二年级时就已经非常清晰地感悟到的创作的“原动力”——“纷复的情趣”：

文学的天才绚烂地造出他们的武具，以诗、剧、说部向一切因袭的心营攻击。他们组成突进不止的冲突与反抗，形成日后一切的辉煌。然而种种最初的动机，不过是那服从于权威，束缚于因袭畸形社会的压制下而生的苦闷懊恼中，显意识地或潜意识地，影响了自己的心地所发生杂乱无章的感想。那种纷复的情趣同境地是我们生活的荫荫，它复为一切动机的原动力，形成大的小的一切事业。[26]

这里特别值得珍视的，也就是几年后成就了他的《雷雨》等几部杰作的具有审美意味的创作原动力：“纷复的情趣”。这种以显意识或以潜意识浮现的审美创造的“纷复的情趣”虽然表现为非确定的创造原动力，即康德所讲的无目的性，但却能生成不经确定的概念就能普遍传达的审美愉悦，即康德所讲的合目的性。

在康德看来，“目的就是一个概念的对象。”然而在康德这里，审美的鉴赏判断恰恰是一个非概念，即无目的的领域，但这里的无目的又是趋向于合目的性的。这里所说的“合目的性”（*forma finalis*）拉丁文的意思就是“目的形式”。即在审美判断中，如果真正涉及“目的”，也只关涉审美的形式，因为在康德看来，“美真正说来却只应当涉及形式”。即审美判断的本质也就是对一个不带有任何目的，却“包含有一个表象的主观合目的性的单纯形式”的观照，康德说这种观照就是一个“纯粹的鉴赏判断”。这种“纯粹的鉴赏判断”，也即“在评判上单以某种形式的合目的性、亦即某种无目的的合目的性为基础的美，是完全不依赖于善的表象的，因为后者是以一个客观的合目的性、亦即是以对象与某个确定的目的关系为前提的。”所谓“善的表象”也就是“目的的表象”。康德说：“美是一个对象的合目的性形式，如果这形式是有一个目的的表象而在对象身上被知觉到的话。”由此看来，康德是明确排斥“善的表象”的，因为“善的表象”是与“某个确定的目的”，即明确的概念动机相关联的。美与善的结合，不仅“造成了对鉴赏判断的纯粹性的损害”，而且也导致美被用作实现善的“意图的工具”。[27]

康德的思想可以成为我们诠释曹禺早期之所以具有如此巨大的审美创造力的真正原因的出发点。曹禺之所以在三十岁之前能创作出四部惊人的杰作，正缘于他当时的审美判断是纯粹的，即他完全没有“善的表象”的意识，更没有要借剧作来达到“匡正、讽刺或攻击”某个确定的目的的意识，他是极其纯粹地进入无目的而又合目的性的审美世界的。一个重要的标志就是他总是从捕捉审美意象的“模糊的影象”而开始创作的。

[28]《雷雨》自不必说，曹禺甚至认为“雷雨”就是第9个未出场的“人物”。《日出》的写作也是基于一个意象。曹禺说：“写《日出》之前，最早从心里发作的话是：

‘太阳升起来了，黑暗留在后面。但太阳不是我们的，我们要睡了’”。[29]《原野》曹禺也说过“是一部想象的作品。”[30]《原野》写作的最初意象是：“一个脸黑的人不一定心黑。”[31]而写作《北京人》时被触动的一个意象是：“那时候的人，要喊就喊，要爱就爱……”[32]正因为是由这些模糊的意象、影像引领着进入创作的状态，所以，曹禺根本不可能事先就想到要借这些剧“达到一个什么社会效果，甚至连主题也没

有预先想到它”。[33]这种最初对意象、影像的捕捉或许仅仅只是一两段情节，几个人物，甚至是因一个结尾的吸引，[34]或者是一句台词先冒出，[35]有时就是“一种复杂而又原始的情绪”[36]躁动等。总之，这是一个无目的但又从根本上合乎审美目的性的创造过程。

其实真正的审美创造恰恰不是从所谓“主题先行”、明确的目的出发的。如果主题、动机、目的性太强，尤其是太直接，必然就像康德所说的，美（合目的性形式）就被用作实现善的“意图的工具”。艺术家的真正秘密就在于“用形式消灭内容”。[37]艺术家与非艺术家的真正区别并不在于思想性的深刻、敏感与否，而恰恰在于表象力的合目的性的形式感如何。[38]只有真正纯粹、纯熟地生成表象力的形式感，才能将作为元素的非确定的思想意蕴彻底转化为审美的意味，而不使这种思想的思想意蕴仅仅成为与合目的性形式（美的表象）相游离的“善的表象”或“目的的表象”。这一点曹禺的感受是很真切的，他说：“我经常读到评论我的作品的文章，他们讲的许多道理，很多是我事先没有想到的。”假如真的想到了，想得太清楚了，就不会有曹禺的几部杰作了。这其中的道理曹禺已说得很清楚，“思想性是个活的东西，如同生命和灵魂在人体内一样。”思想性既是“活的东西”，它就不具有概念性的确定意义。也正因为艺术品中的思想性是非确定的“活的东西”，这就决定了是不能从艺术作品中割裂地、清晰地分离出所谓“主题思想”、“创作动机”的。能够一眼就看出或一语就能点破，并分离出作品中的所谓“主题思想”，这个所谓的“作品”也就是一个非审美、非整一的艺术品。一个整一、完形的艺术品是难以被单一线性的感觉，如逻辑推理的、目的论判断的方式所能够轻易进入的。而且，即便能分离出所谓的“主题思想”，这也不是艺术所要达到的真正目的，而只是意外隐含的“附加目的”。席勒说：“每部艺术作品仅仅是它自己本身，亦即应当说明它自身的美的法则，并不服从其它要求……仅仅以美为目的而神圣地追求这个目的的诗人，最终将几乎就带着他似乎忽略以致不想要或不知道的考虑达到附加目的。”[39]

可现在的问题是，本不应该作为艺术的真正出发点的“附加目的”却成了演艺界、评论界关注的焦点和核心，以致于我们的一些导演和评论者却常常是习焉不察、如此单一线性地以抽绎出艺术作品的所谓“主题思想”作为进入和阐释作品的首务，似乎不分离出作品的主题思想、艺术家的创作动机等，也就没有了其它的事可做。而最让人感到困惑的是曹禺自己也时常对此类贴标签似的评论加以认同：“有一个朋友看了《北京人》，后来告诉我，说我写曾、杜两家抢棺材的情节太巧妙了。”这“意味着封建遗老

和资本家都抢着要睡棺材，象征着封建主义和资本主义都共同走向死亡。我想这种说法并不坏，可是我写作时并没有这个意思，经评论家指出，才恍然大悟，知道这里面原来还有这么多讲究哩。”封建遗老和资本家都抢着睡棺材就是“象征着……”，这种评论也未免太拙劣、太小儿科了，但曹禺却似乎很真诚的认为“搞创作和搞评论的人都是有道理的。”[40]这就难免让人怀疑他在这里所说的是实话。[41]因为从曹禺对艺术创作奥秘的深刻领悟（详后）来看，他是反对这种将艺术的思想性作如此简单化理解的。在他看来，“把人写透、写深，在艺术形象中自然就蕴藏着思想性。”[42]思想性作为人物活的灵魂是须臾不可脱离复杂性的人物形象的。

比如：“难道曾文清不爱慷方，不讨厌思懿吗？思懿却偏偏在曾文清要走时怀了孕。这就是人物、也是生活的复杂性。”

又比如：“曾浩的棺材被抬走时，碰到墙上了，曾浩非常着急，拚命地喊：这是四川漆呀！其实棺材早已是杜家的了，他竟然忘记了。”[43]

这就是让人着迷的人物个性的魅力。这些人物独立地生活着，他们有着自己不可能被肢解的生命力。所以曹禺说：“当人物在你写着写着忽然活起来以后，他们就会按照逻辑活动起来，比你想的复杂得多，有趣得多。有的使你不得不推翻你原来的写法。这是什么逻辑？也许是写作的逻辑、想象的逻辑？或者是最深的生活逻辑渗透在里头。”[44]曹禺说他也说不清，但他最痴迷的就是在这种复杂的人物性格中所蕴含着的思想性。他甚至觉得连“思想性”这个概念都太单一，而更关注整个人物的灵魂本身。这就是上文提及的曹禺奠基于青少年时代的“纷复的情趣”的戏剧观。

三、

1929年暑期，已是南开大学学生的曹禺与张彭春共同改译了高尔斯华绥的名剧《争强》，并开始排演，曹禺还饰演了剧中大成铁矿的董事长安敦一。1930年4月，曹禺为《争强》出版单行本写了一篇“序”。正是在这篇署名“万家宝”的“序”中，曹禺将他两年前提出的“纷复的情趣”的戏剧观又加以了明确的申论：

《争强》（Strife）是晚近社会问题剧的名著。著者高尔斯华绥（John Galsworthy）的性格素来敦厚朴实，写起剧来也严明公正。在这篇剧内他用极冷静的态度来分析劳资间的冲突，不偏袒，不夸张，不染一丝个人的色彩，老老实实把双方争点叙述出来，决没有近世所谓的“宣传剧”的气味。全篇由首至尾寻不出一一点摇旗呐喊，生生地把“剧”卖给“宣传政见”的地方。我们不能拿剧中某人的议论当作著者个人的见解，也不应以全剧收尾的结构——工人复工、劳资妥协——看为作者对这

个问题的答案。因为作者写的是“戏”，他在剧内尽管对现代社会制度不满，对下层阶级表深切的同情，他在观众面前并不负解答他所提出的问题的责任的。[45]

这里边有三点特别值得注意：一是曹禺明确反对“宣传剧”气味，即把“剧”卖给“宣传政见”。[46]而戏剧的宣传目的这一点恰恰是二十世纪早期，西方话剧，如易卜生的戏剧被误读成“社会问题剧”而被引进中国的主要原因。这所带来的弊端是毋庸置疑的，即，使当时的中国话剧从根本上偏离了戏剧作为艺术的本性。当时包括洪深、田汉、夏衍、郭沫若等一大批戏剧家的戏剧作品其实就是广义的“宣传剧”。比如洪深的剧作虽然“显示了农村中的许多重要问题，但他接触它们的方式，和它从观众中间所得的反应，和一篇农村问题的论文没有途径上的差异。”[47]田汉的社会剧亦如此，也“往往是自己先有了一个成见”，然后“去寻几件人事来予以证明”。像《苏州夜话》，田汉就“只借了卖花女的口中把战争的罪恶说了出来，他丝毫没有用动作来表现”。[48]而夏衍的剧作作为“国防戏剧”的代表甚至就被称为“政治抒情诗”。[49]夏衍自己也公开承认，他在写《上海屋檐下》之前，“很简单地把艺术看作宣传的手段。”只是在看了曹禺的《雷雨》和《原野》之后，他才“开始了现实主义创作方法的摸索”。其实，他把《雷雨》和《原野》仅仅理解为本就歧义丛生的所谓“现实主义创作方法”就已经不到位了。而即便理解为现实主义的创作方法，他所说的《雷雨》和《原野》给他带来在“写作方法和写作态度”上的“转变”，只要读过《上海屋檐下》及这之后的《法西斯细菌》、《离离草》等剧作的，就会发现这个所谓的“转变”也是很值得怀疑的。[50]

二是曹禺明确否定剧作具有负责解答观众“所提出的问题的责任”。这一点是与第一点直接相关联的。既然戏剧艺术不是“宣传剧”，或曰戏剧艺术不是作为为某一种意识形态服务的宣传工具，那么，戏剧作品中是否明确提出了什么政治主张，或解答了观众提出的他们所关心的社会问题，就不是戏剧艺术所应具有的功能。关于这一点，曹禺在经历了近五十年的痛苦创作实践之后，[51]在二十世纪八十年代早期终于又回到了他早年所坚持的这个观点上。他说：“如果我们研究一下文学发展的历史，研究一下建国以来的文学历史，研究一下一些伟大作家的创作道路，如果就是这样按照社会上有什么问题，就写一个什么问题，有哪些问题就解决哪些问题，只是这样写下去行不行？恐怕这样的文学道路反而变得狭窄了。[52]社会问题剧好像容易写成在最后结束时把问题解决了，好象是很解气”。[53]但这样一个路子，在曹禺看来就是将作为艺术的戏剧“同政治观念去‘合槽’，这样的作品搞出来也是不真实的，甚至是假的。”[54]

三是曹禺特别强调要写“戏”。他说：“萧伯纳的序写得是非常精彩的，但是我总是先读他的剧本，而后才看他的序。‘The play is the thing.’ 我们的心灵首先是被好的戏所吸引的。”[55]那么，什么是“戏”呢？曹禺不是理论家，他没有给“戏”下过一个确切的定义。但他在一些“被迫的情况下逼出来的文字”[56]中也多少透露出他对“戏”的一些理解。其中特别值得注意的是他从“舞台的限制”来谈“戏”。他说：“一个剧作者总要懂得舞台的限制。一个人总是在限制中求得自由，绝对的自由是没有的。[57]我觉得剧作者最大的限制是观众”。[58]对于“观众”之于“戏”的核心地位，曹禺在抗战早期写的关于抗战剧的《编剧术》一文中也特别加以强调。他说“戏剧本身”就包含“舞台”、“演员”和“观众”这三重限制，而“戏是演给观众看的”，所以，戏的性质取决于观众接受的可能性。这涉及到曹禺对“戏”的本质的几个规定：首先是观众看戏通常“只能忍耐两个半钟点到三个钟点”。这是时间的限制。这就决定了“戏”的编演一定要“经济”、“显明”、“有意义”。其次是既然要让“戏”“经济”、“显明”，那么就“不能在舞台上和盘托出毫无变动的人生”。这既是时间限制，也是空间限制。[59]不“和盘托出”就必须有选择地表演。也即“舞台上的真实”决非“生吞活剥全不先择的真实”。这就引出第三个对“戏”的深层本质的规定，即戏用以感动观众所依凭的虽然是艺术观赏心理的“舞台的幻觉”，但这个“幻觉”也是有限度的。也即舞台上所呈现的“象”，虽然“象真实而非真的事物，象人生而非实际的人生。因为戏剧如果演出毫无变动的真实，全不选择的人生，那么随便拉一个乞丐到台上坐一会，也可以说是戏剧了。”第四个规定是，既然是表演一个“变动的人生”，那么，就不是让观众静听（观）一个（由台词）叙述的人生，而是动观（听）一个由动作组合表演出来的人生。曹禺说：“话剧感动人的，不是‘话’，而是‘剧’。剧的重要成分是动作。”观众“进剧场，决不是听一幕一幕的话，而是欣赏一幕一幕的动作。”甚至“好的剧本，删去了对话，依然成为完美的默剧。”而由对“动作”的强调又引出了第五个对“戏”的本质的规定，即如何“引起观众要看那‘动作’的渴望”。这就涉及到编剧的结构问题。这里有两个关键词是至关重要的，即 suspense（余上沅译为“跌宕”，洪深译作“紧张”）和 peripety（陡转）。而无论是 suspense 还是 peripety，都不仅仅只是关联外在的情节故事，而是更多地表现为“内心的变动”。[60]

从以上曹禺对其“纷复的情趣”戏剧观的论述虽然也可见出受到从“五·四”前后传入中国的各种西方戏剧思想的影响，但曹禺的戏剧观更多的是从他自身的戏剧实践活

动中所感悟到的。他从3岁时还在襁褓中就被继母抱着去看戏，到23岁写出了惊世之作《雷雨》，这期间经历了二十年看戏、改戏、排戏、演戏的戏剧实践准备过程，才终于进入了写戏的巅峰状态。像他这样具有极为丰富的戏剧实践过程准备的剧作家在现代剧作家中是绝无仅有的。

曹禺说：“我对戏剧发生兴趣，就是从小时候开始的，我从小就有许多机会看戏，这给我影响很大。”[61]除了3岁时看谭鑫培、杨小楼的戏他看不明白外，这之后他从小学到大学几乎看遍了当年盛极一时的幕表戏、文明戏，看遍了京剧名角杨小楼、余叔岩、刘鸿声等人的戏。有关曹操的戏他也几乎都看过。不仅是看京剧，昆曲侯喜奎的《林冲夜奔》、河北梆子小香水、元元红、李桂云的戏，以及山西梆子、刘宝权的京韵大鼓，唐山落子等也都看过。不仅是看戏，还看了几百部剧本，家里的一部《戏考》都让他翻看烂了。十五岁到南开新剧团后，他更是看欧里庇得斯的《美狄亚》，看莎士比亚的《威尼斯商人》，看王尔德的《少奶奶的扇子》，看霍普特曼的《织工》，看果戈里的《巡按》，看契诃夫的《三姊妹》，看奥尼尔的《天边外》等。尤其是张彭春送他一套英文版的《易卜生全集》，他仅借助一本英文字典硬是把它看完了。也由此他对易卜生剧作结构的精美巧妙、谨严精细而迷恋忘返。这自然对他日后的写作产生了极大的影响。他不仅喜欢反复读剧本，而且还喜欢背剧本。“许多戏，他都背得滚瓜烂熟……这样就把编剧法吃透了，把编剧的奥妙都吸收进去了。”[62]

除看戏外，曹禺的另一个重要的戏剧实践是改戏。他在南开新剧团共改（译）编了五出戏，其中由他独立改（译）编的有三出，即高尔斯华绥的三幕剧《争强》，Lee Dicksou & Leslie M. Hicksou 的独幕剧《太太》，Heich Boyc 的独幕剧《冬夜》。他与张彭春合作改（译）编、由他主笔的有三幕剧《新村正》和莫里哀的三幕剧《财狂》。[63]改编剧本显然就比看戏、读剧本、背剧本更能深刻地认识剧作的各种细微奥妙。这种锻炼所给予曹禺日后创作的影响显然是极大的。曹禺曾说：“改编对我写戏大有好处。”[64]

除了看戏、改戏外，曹禺看别人排戏和给别人排戏又深化了他对戏剧作为舞台艺术的认识。1925年他入南开新剧团时正碰上洪深根据王尔德的《温德米尔夫人的扇子》改译的《少奶奶的扇子》开始排练。曹禺对这个戏的印象太深了，完全着了迷。他一边看排练，一边就将剧本翻得稀烂，也背得烂熟。[65]可以说他是从近代第一位以“导演”方式排戏的洪深那里开始更真切地领会了舞台艺术的魅力。而给他影响最大的排戏是张彭春直接指导他如何演戏。曹禺在南开演的十多出戏绝大多数是由张彭春直接导演

排练的。而“张彭春老师排戏严极了……一进排演场，他什么都预先规定好了，无论是台词还是台步，甚至于台词的轻重音……”[66]可以说，曹禺是通过张彭春接受了当时欧美最先锋的小剧场运动的导演手法，他是第一批接受张彭春在南开新剧团实验这种“正规的话剧”导演手法培训的演员，即从“分析剧本，剧本的企图，分析角色”[67]开始。这样的排练实践也自然激发了曹禺日后尝试做导演的兴趣。虽然他后来的导演实践（导过《艳阳天》）不是很成功[68]，但正是这种导演实践让他更加明白了剧本分析、角色的体现方式，尤其是舞台的总体设计对于一出戏成败的意义。

当然，对曹禺写戏影响最大的还是他的演戏实践。他说：“一个写剧本的人应当有舞台实践。我从十四岁起就学演话剧，一直演到二十三岁，中间没有停过。这给我舞台感，对于一个写戏的人来说，舞台感很重要，要熟悉舞台。”[69]这种“舞台感”获得的最直接的途径就是扮演角色。曹禺从1925年参加霍普特曼《织工》的演出，到1935年演出《财狂》，有文献记载的剧目演出就不下十个，其中在《国民公敌》、《娜拉》、《争强》和《财狂》等剧目中还饰演了主要角色，而前两个剧目及《压迫》一剧还是男扮女妆，分别饰演了海儿茂的女儿裴特拉、娜拉及女房客。1928年4月，他还参加了由宋春舫译介的西方未来派剧目《换个丈夫吧》的演出。[70]他的精彩表演，让当时的各大报刊及一些回忆文章赞不绝口。[71]有的评论认为：“《雷雨》的万家宝，无论是‘写’是‘作’，他在现代剧坛上要居很重要的地位”。[72]有的评论则认为万家宝的表演“动人极深！……他是具有天才和修养，并且知道如何的表现。这就是‘舞台的技巧’。把两者合拢起来，便形成戏剧家的典型。所以他编的《雷雨》之能够成为伟作，在这里找到了注脚了。”[73]甚至当年看过曹禺演《娜拉》的南开新剧团的成员晚年回忆起当时的情景还很激动，认为“曹禺的天才在于是个演员，其次才是剧作家”。[74]无论说曹禺是天才的演员还是天才的剧作家，这都说明曹禺在三十岁之前就已创作了四部杰作这决不是偶然的。

四

通过对曹禺的戏剧观及其戏剧观形成过程的追溯，我们不难看出，曹禺在创作《雷雨》等四部杰作的六七年间，他对戏剧美学本质的感悟，尤其是他对戏剧创作奥秘的理解是当时的中国剧坛走在最前沿的。不仅如此，曹禺当时的创作状态和艺术水准，实际上已经达到了近百年来再没有出现过的巅峰。曹禺的悲剧，极而言之，中国百年来话剧艺术的悲剧也就在此。之所以产生这种悲剧的根本原因就在于，中国自二十世纪初引入西方的话剧样式的本来目的就是为了极为直接的意识形态宣传目的。[75]这条将戏剧艺

术作为与现实政治意识形态“合槽”的工具的创作表演路径在中国延续了近百年而不辍。[76]这其中，唯有自1933年曹禺的《雷雨》等四部杰作出现后的这几年，中国话剧的路径似乎才发生了一点逆转，即试图不再沿着明晰的意识形态目的论的路径走下去。但是，这种“逆转”还仅仅只是“似乎”、“试图”而已。因为从《雷雨》产生之日起，无论是导演阐释，还是评论者说，仍然是按照即有的目的论的思维惯性将《雷雨》等四部杰作纳入了意识形态目的论的解读话语中。由此惯性的思维，人们根本就没有细心体会年轻的曹禺的想法，也根本不会去理会他所说的《雷雨》“是一首诗”的告白。《雷雨》首次在东京的演出就不由分说的将曹禺精心结撰的“序幕”和“尾声”删去了。[77]因为从目的论的角度看，这个“序幕”和“尾声”包涵了太多妨碍直奔主题——“对于现实的一个极好的暴露，对于没落者的一个极好的讥嘲”[78]——的元素，比如宗教音乐巴赫的《b小调弥撒曲》，又比如墙壁上悬挂的钉在十字架上的耶稣像等等。删去“序幕”和“尾声”的表面原因是因剧作“太长”，可骨子里却是便于目的论表达的直接性。其实，删掉《雷雨》的“序幕”和“尾声”，也像曹禺曾经抗挣过的有人试图删掉《日出》的第三幕一样，都注定了曹禺非意识形态目的论创作致思的失败。无论是演艺界还是评论界，七十年来对《雷雨》的解读（其它几部杰作也如此）从来就没有认真考量过曹禺的意愿。曹禺在1936年就说过，他“曾经为着演出《序幕》和《尾声》想在那四幕里删一下……我将期待着好的机会，叫我能依我自己的情趣来删节《雷雨》，把它认真地搬到舞台上”（此着重号为曹禺所加）。[79]没有谁认真地想过曹禺“认真”的内涵，因为无论是演艺界还是评论界，其致思的路径与当年曹禺用“序幕”和“尾声”来试图达到“欣赏的距离”[80]的审美趣味是南辕北辙的。本来，一个真正的艺术家对于自己的作品的非明晰的茫然态度，这恰恰昭示了艺术审美创造的许多至关重要的特性，而这些特性本应当从根本上决定了表演者或评论者如何选择非常规的进入作品的路径和放弃确定的目的论诠释的自信。但是不会有谁相信艺术家创作的无目的的性的茫然态度。诠释者们之所以不假思索地就敢为剧作家的创作目的“下注脚”的自信，就来自于这样一种惯性思维的目的论诉求：特定时代的作品只可能有特定的目的论旨向，你没有想过要“匡正”什么、“讽刺”什么、“攻击”什么，我就可以给你加上“反封建”、或“暴露大家庭的罪恶”、或至少是“社会问题剧”的注脚而让你不能不“追认”。——可是，这是一个多么浅薄的、仅仅有特殊的历史时代意义的目的论。最让人悲哀的是，也正是这种惯常的对特定历史时代目的论旨向的确证，让曹禺自己也极不自信起来。《雷雨》创作了才二十多年，他就说：“《雷雨》是一个描写当时现实的

剧本。如今，苦痛的时代已经过去了，这个戏仅存留下它的历史的现实的意义。每想到这一点，我的心上便不由得浮起一种快乐、兴奋的感情，因为我写《雷雨》的时候最深切的愿望，今天已经实现了。”[81]我们完全可以把这段话理解为是曹禺真诚的想法，因为他那时（这段话是他1956年10月说的）还没有像他在生命的晚期那样对自己误入了目的论创作的死胡同有深刻的反省意识。这段话表明他完全认同了主流话语对《雷雨》“反封建”或“暴露大家庭的罪恶”之类的目的论判断，所以，在他看来，这个戏似乎已在社会目的论的意义上完成了它的历史使命，因而只剩下了让今天的人看过去的“封建”和“家庭的罪恶”的“历史的现实的意义”。可这是一个多么狭隘的“历史的现实的意义”。这种对艺术作品的肤浅认识，它从根本上否定了艺术作品之为艺术作品存在的根据。这种以宏大的庸俗社会学叙述话语表现出来的对艺术创作的目的论诉求，其本质上是反艺术、反审美的。曹禺当年创作《雷雨》及其它几部杰作时根本没有什么社会目的论意义上的“最深切的愿望”。可他在经过了二十多年艺术目的论思维潮流的洗礼之后，居然也给自己“追加”上了这个“已经实现了”的“最深切的愿望”。而他发自内心的对这个“最深切的愿望”实现了的“兴奋的感情”，恰恰是让我们最感痛心和悲哀处。[82]

曹禺的悲剧性在于，他虽然在他创作四部杰作的时代，甚至近百年的中国话剧史上，他都是对戏剧艺术的审美本质领悟得最深刻、最透彻的，而且他在中晚年、尤其是晚年后也一再反省批判艺术与社会意识形态“合槽”的目的论的狭窄性，可他业已形成的惯性思维又使他下意识地随时去听命、去迎合让他去“合槽”的创作指令，甚至自觉不自觉地花极大的气力试图去完成三十几岁时没有“很好”完成的“合槽”之作（《桥》），以至于一再让那些给他发出“合槽”指令的人也对他创作上的拘束，甚至没有了昔日的天才灵性而深感失望。

曹禺剧作七十年解读的困惑和曹禺中晚年灵魂的苦闷，其实是二十世纪中国戏剧界，乃至整个文艺界的困惑和苦闷，它逼迫着我们必须反省艺术创作以目的性为出发点所必然带来的致命弊病。

主要参考文献：

田本相、刘一军主编：《曹禺全集》，花山文艺出版社，1996年版。

曹禺著：《雷雨》，武汉大学图书馆馆藏 1951 年 10 月“六一图书馆”赠送“珞珈山基督教学生公社图书室”本，出版社、出版年不详。

曹禺著：《雷雨》，人民文学出版社，1997 年版。

曹禺著：《雷雨》，中国戏剧出版社，1959 年版。

曹禺著：《雷雨》、《日出》、《北京人》，见《曹禺选集》，开明书店，1951 年 8 月初版。

曹禺著：《雷雨》、《日出》、《北京人》，见《曹禺选集》，人民文学出版社，1978 年版。

曹禺著：《日出》，中国戏剧出版社，1957、1959 年版。

曹禺著：《日出》、《原野》、《北京人》，见《曹禺经典作品选》，当代世界出版社，2002 年版。

曹禺著：《原野》，四川人民出版社，1982 年版。

曹禺著：《黑字二十八》、《蜕变》，见田本相编：《曹禺文集》2，中国戏剧出版社，1988 年版。

曹禺著：《正在想》（独幕剧），文化生活出版社，1942、1946 年版。

曹禺著：《明朗的天》，中国戏剧出版社，1957 年版。

曹禺、梅阡、于是之编剧，曹禺执笔：《胆剑篇》，中国戏剧出版社，1962 年版。

曹禺著：《胆剑篇》，见上海戏剧学院戏剧文学系编选：《中国话剧选》3，上海文艺出版社，1982 年版。

曹禺著：《王昭君》，四川人民出版社，1979 年版。

曹禺著：《家》，上海文艺出版社，1979 年版。

张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986 年版。

曹禺著：《迎春集》，北京出版社，1958 年版。

崔国良编：《曹禺早期改译剧本及创作》，辽宁大学出版社，1993 年版。

田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，江苏教育出版社，2001 年版。

田本相著：《曹禺传》，北京十月文艺出版社，1988 年版。

胡叔和著：《曹禺评传》，中国戏剧出版社，1994 年版。

苏民等编：《〈雷雨〉的舞台艺术》，上海文艺出版社，1982 年版。

人民文学出版社《新文学史料》编辑组编辑：《新文学史料》第1辑，人民文学出版社，1978年版。

政协天津市委员会文史资料研究会辑：《天津文史资料选辑》第19辑，天津人民出版社，1982年版。

马彦祥著：《现代中国戏剧》，载《戏剧讲座》，现代书局，1937年版。

会林、绍武编：《夏衍戏剧研究资料》上，中国戏剧出版社，1980年版。

文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979年版。

杨祖陶、邓晓芒编译：《康德三大批判精粹》，人民出版社，2001年版。

[德]席勒著：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社，1985年版。

[德]席勒著：《席勒散文选》，张玉能译，百花文艺出版社，1997年版。

[古希腊]亚里士多德著：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，1999年版。

（作者简介：邹元江，武汉大学哲学学院教授、哲学博士、博士生导师）

[①] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第iii页。武汉大学图书馆新馆样本室藏有一册1951年10月“六一图书馆”赠送的《雷雨》版本。但封面、扉页及版权页已无，不知是何出版社、何年出版。不过从纸型及繁体字竖排格式，以及有“序幕”和“尾声”来看，像是1936年1月文化生活出版社的初版本。待考。此版本正文前有19页曹禺所撰的“序”（在“序”这一页盖有一个“珞珈山基督教学生公社·图书室·武昌”的蓝色印章），以拉丁文标注页码（i、ii、iii、iv……）。全剧正文共332页，用阿拉伯数字标注页码。本文所引曹禺著《〈雷雨〉序》均以此版本为准。

[②] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第i页。

[③] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第146页。

[④] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第vii页。

[⑤] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第iv页。

[⑥] 曹禺著：《〈雷雨〉英译本序》，见曹禺著：《迎春集》，北京出版社，1958年版，第112页。

[⑦] 苏民等编：《〈雷雨〉的舞台艺术》，上海文艺出版社，1982年，第17页。曹禺的戏不仅仅是《雷雨》被定过“反封建”的调子。《北京人》最初上演时有评论说这个戏与抗战无关。仍是这位领导人出来说话，“不能把它看成同抗战无关，反封建，也很需要吗（嘛）”。参见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，江苏教育出版社，2001年，第242页。

[⑧] 苏民等编：《〈雷雨〉的舞台艺术》，上海文艺出版社，1982年，第17页。

[⑨] 苏民等编：《〈雷雨〉的舞台艺术》，上海文艺出版社，1982年，第16页。

[⑩] 苏民等编：《〈雷雨〉的舞台艺术》，上海文艺出版社，1982年，第16页。

[11] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[12] 欧阳予倩著：《导演者的话》，见《日出》演出特刊，转引自胡叔和著：《曹禺评传》，中国戏剧出版社，1994年，第38页。

[13] 参见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，江苏教育出版社，2001年，第45页。曹禺曾在《黑字二十八》“序”中说：“当时……在军事上我们正从第一期抗战进入第二期抗战这一新的阶段；在政治上我们的号召是……全民总动员，总动员来参加抗战工作，打破日寇侵略的迷梦。为了表现这一情势，所以肃清汉奸，变敌人的后方为前方，动员全民服役抗战，成为我们写作的主题。”见田本相编：《曹禺文集》2，中国戏剧出版社，1989年版，第161页。

[14] 参见曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第142页。曹禺曾说：“《蜕变》最初上演时，蒋介石曾经看过。他确实是很灵敏的，看过之后，把张道藩骂了一顿，马上就禁演了……一位国民党的宣传大员跑来对我说：‘委员长看过这个戏了，有几个地方没有看懂，请你解释一下！’……”见张葆莘整理：《曹禺同志谈剧作》，载《文艺报》1957年第2期。

[15] 曹禺说：“国民党不是不拉我……”见曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第134页。《蜕变》获得过国民党的“中正奖”就是很好的说明。国民党的宣传部长张道藩不仅参加了《蜕变》的演出，也以《黑字二十八》演出委员会主任的身份参加了1938年10月29日在重庆国泰戏院的首次公演，在戏中饰演孙将军，这也印证了国民党对曹禺的拉拢态度。

[16] 沈蔚德著：《回忆〈蜕变〉的首次演出》，见人民文学出版社《新文学史料》编辑组编辑：《新文学史料》，人民文学出版社，1978年第1辑，第202页。这个戏的主题意识与《黑字二十八》一样，也非常明确，曹禺说：“戏的关键还是在我们民族在抗战中一种‘蜕’旧‘变’新的气象。这题目就是本戏的主题。”见曹禺著：《关于“蜕变”二字》。载田本相编：《曹禺文集》2，中国戏剧出版社，1989年版，第426页。曹禺晚年曾反省说，《蜕变》“这个戏当时演得十分红火，但是这个戏，随着抗日战争的胜利，随着岁月的流逝，它却被人遗忘了。所以，再一次证明，只是写出一个问题来，问题狭小到极点的时候，就很快被人遗忘的。”见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第39页。

[17] 1982年曹禺与田本相的谈话记录。见田本相著：《曹禺传》，北京十月文艺出版社，1988年，第327页。非常让人感到悲哀的是曹禺在中年时还想把《蜕变》的后两幕重写一下，其目的就是想将当年不能明写的剧中梁专员这个人物是地下党的身份恢复其原貌，因为写这个人物是有原型的。见张葆莘整理：《曹禺同志谈剧作》，载《文艺报》1957年第2期。如果说重写《蜕变》还只是一个“初步的想法”，那么，曹禺晚年想把40年代只写了两幕的《桥》续完则已付诸了实践。他花费了不少时间去收集资料，找老人采访、座谈，也写了不少记在许多本子上。可他终于没有把它写出来，最后只能放弃了，他还为此深感遗憾。他晚年经常反省这种写主题、写问题的狭窄路子，可他却又对这个写于青年时期以反对蒋、宋、孔、陈四大家族主题的戏念念不忘。这恰恰可见出他思想的矛盾性。参见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第286页。

[18] 当时一位记者所记述的曹禺的创作情况，见田本相著：《曹禺传》，第378页。

[19] 曹禺与田本相谈话记录，1982年11月30日，见田本相著：《曹禺传》，第379页。

[20] 《胆剑篇》的写作，也是“领导上给他下达的任务。”参见田本相著：《曹

禺传》，第402页。

[21] 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979年，第107页。

[22] 他还被安排去河北写1963年抗洪斗争生活的剧本，一个多月搜集了不少素材，可他却理不出个头绪，苦恼至极，交了白卷。参见李庆番著：《挖金撒玉——记曹禺同志在河北的一次访问》，载《大舞台》1986年9、10月号。1957年曹禺还准备写一个关于工商业改造的剧本。参见张葆莘整理：《曹禺同志谈剧作》，载《文艺报》1957年第2期。

[23] 曹禺著：《昭君自有千秋在》，见《民族团结》1979年第2期。另见曹禺著：《王昭君》，四川人民出版社，1979年版，“献辞”，第1页。

[24] 文化部文学艺术研究院编：《周恩来论文艺》，人民文学出版社，1979年，第107页。

[25] 曹禺晚年非常沉痛地说：“我似乎搞了一辈子社会问题剧，得失成败，教训不少。”他讲到易卜生早年其实是写历史诗剧，中年才写社会问题剧，到了晚年社会问题剧写不下去了，才又探索新的境域。参见曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第148页。其实曹说自己搞了一辈子社会问题剧是不确切的，他1935年给《雷雨》导演者的信中就明确说《雷雨》“决非一个社会问题剧”。见《质文》月刊，1935年第二号。他的《日出》、《原野》、《北京人》也不是社会问题剧。他之所以这样说，是因为在这四部杰作问世之后他就一直陷在社会问题剧中而不能自拔，再也写不出像《雷雨》这样的杰作了。

[26] 万家宝著：《〈杂感〉序》，1924年4月《南中周刊》第20期。

[27] 以上引文均见杨祖陶、邓晓芒编译：《康德三大批判精粹》，人民出版社，2001年，第441-449页。

[28] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，第iv页。曹禺说：“我初次有了《雷雨》一个模糊的影象的时候，逗起我的兴趣的，只是一两段情节，几个人物……”

[29] 曹禺著：《〈日出〉（电影文学剧本）后记》，见《收获》1984年第8期。同样的表述为：“我写《日出》时，要定哪些人物是清楚的，要表达什么思想，开始不太清楚。但在写作前有一句话很清楚，‘太阳升起来了，黑暗留在后面。但是太阳不是我们的，我们要睡了’。刚写了半幕，这话就有了，就搁在后头。”见曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。另见田本相、刘一军编

著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第38页。

[30] 见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第38页。

[31] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第141页。

[32] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[33] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第135页。

[34] 曹禺说：“我写戏总是先把结尾想明白以后再写。”曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[35] 曹禺说：“我写戏的时候，常常是在没动笔之前就有了其中的台词。”见张葆莘整理：《曹禺同志谈剧作》，《文艺报》1957年第2期。

[36] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第iv页。

[37] 参见[德]席勒著：《审美教育书简》，冯至、范大灿译，北京大学出版社，1985年，第114页。

[38] 参见杨祖陶、邓晓芒编译：《康德三大批判精粹》，人民出版社，2001年，第449页。

[39] [德]席勒著：《席勒散文选》，张玉能译，百花文艺出版社，1997年，第283页。

[40] 以上引文均见曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[41] 曹禺中晚年由于面对各种压力常常是说违心话的，比如1959年3月28日中国戏剧家协会在北京举行讨论话剧发展的座谈会，他提交的题为《切忌“浅尝辄止”》一文中就说：“要写我们最有兴趣的最关心的题材，应该包括我们要写工农兵。同时也写配合任务的时事剧、活报剧。作家热情地写配合任务的戏是对的，虽然不一定都写得深刻，但在社会主义斗争中起了较大的作用，便是我们的幸福！”见《戏剧报》1959年第5期。但这也只是问题的一个方面。曹禺的复杂性在于，他有说违心话的时候，但也有真心认同目的论主流话语的时候。比如1977年他为《曹禺选集》写“后记”时就完全移用了“睡棺材”就是“象征着”什么的话语。他说：“写《北京人》时，我的诅咒比较明确些了。那种封建主义、资产阶级是早晚要进棺材的！他们争抢着寿木。”见《曹禺选集》，人民文学出版社，1978年，第425页。

[42] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[43] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[44] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[45] 见崔国良编：《曹禺早期改译剧本及创作》，辽宁大学出版社，1993年，第58页。

[46] 让人感到非常可悲的是，曹禺从“抗战”初期就开始写目的性非常明确的“宣传剧”。如果说宣传抗战关系到国家民族的生死存亡还可以理解的话，那么，解放后曹禺仍惯性的写“宣传剧”，甚至鼓吹“时事戏”，就不仅仅是他个人的悲哀了。1958年2月6日，曹禺为北京人艺上演的四出“反右”时事讽刺喜剧专门写了一篇文章：《推荐“时事”戏》。文中明确说：“舞台上的艺术形式要千变万化，多种多样，但政治的情感，传达给观众，却一丝一毫不能模糊。”见曹禺著：《迎春集》，第124页。所谓“政治的情感”也就是曹禺年少时所反对的一时的党派“政见”。

[47] 张庚著：《洪深与〈农村三部曲〉》，《光明》一卷5号，1936年8月10日。另见《张庚文录》第一卷，湖南文艺出版社，2003年第98页。

[48] 马彦祥著：《现代中国戏剧》，载《戏剧讲座》，上海，现代书局，1932年版。

[49] 见会林、绍武编：《夏衍剧作集》第一卷，中国戏剧出版社，1984年版，唐弢“序”：《沁人心脾的政治抒情诗》。

[50] 限于篇幅，此处不展开申论。参见夏衍著：《上海屋檐下·后记》，载会林、绍武编：《夏衍戏剧研究资料》上，中国戏剧出版社，1980年版，第17页。其实，像洪深、田汉、夏衍、郭沫若等剧作家的剧作，在当时的“左翼”剧作家的剧作中还不是“宣传”味很重的，还有比他们“更革命的作品”，如“把党的决议拿到舞台上去演的”。见《周恩来论文艺》，第113页。

[51] 曹禺早在1939年写抗战剧《蜕变》时就已经在剧中担负起了本不该由剧作家所负有的解答观众“所提出的问题的责任”。即他在剧中“既揭露了国民党反动政府贪污腐朽的官僚统治的行政制度，又提出在抗战中‘蜕’旧‘变’新，建立‘新形式的国家’的光明未来的良好愿望。”见沈蔚德著：《回忆〈蜕变〉的首次演出》，载《新文学史料》1978年第1集，第202页。建立“一个自由平等新的形式的国家”是剧中第四幕丁大夫的一句台词，它被称作是“全剧中心思想的所在”。同上书第205页。

[52] 这种创作道路趋于“狭窄”其实曹禺早在1940年写作《蜕变》时就已经意

识到了，他说：“写《蜕变》时，我对国民党那套官僚政治深恶痛绝，作了揭露，只是范围写得狭窄了。”曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第142-143页。另见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第39页。其实，对“社会问题剧”存在的问题早在20世纪20年代初演艺界、评论界就有所察觉。宋春舫就说过：“自《新青年》创文学革命之说，易卜生、肖伯纳之名乃大著。夫Problem Play派剧本，以人生观为前提，虽是号召一时，然一旦出现于舞台之上，则鲜有不失败者。”见宋春舫著：《中国新剧本之商榷》，中华书局，1921年版。虽然“社会问题剧”不一定搬上舞台就失败，但社会问题的现实性、暂时性必然决定“社会问题剧”的速朽性。

[53] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第147页。

[54] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第146页。关于艺术作品与政治观念“合槽”或“相符合”的问题，曹禺晚年有深刻的反思，见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第29、30、31、32、33、37页。

[55] 曹禺著：《〈雷雨〉英译本序》，见曹禺著：《迎春集》，第112页。

[56] 曹禺著：《曹禺论创作·序》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，“序”，第5页。

[57] 关于“限制”，关于戏剧观，曹禺也在一定程度上受到张彭春的影响，见田本相著：《曹禺传》，第83-84页。

[58] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[59] 关于时空限制的感受1935年曹禺与张彭春改译莫里哀的《悭吝人》为《财狂》时是有深刻体会的，1935年12月7日、15日的《天津益世报》两则编者的话就道出了其中的原委，见崔国良编：《曹禺早期改译剧本及创作》，辽宁大学出版社，1993年，第221页。

[60] 以上引文未注明者均见曹禺著：《编剧术》，载《战时戏剧讲座》，重庆正中书局，1940年版。Peripety当写作peripeteia，这是一个希腊词，意为“突转”。在亚里士多德的《诗学》中，peripeteia与anagn?rasis（发现）有九次连用，它们是构成“情节”的两个成分。在亚里士多德看来，“突转”是“指行动的发展从一个方向转至相反的方向”。见[古希腊]亚里士多德著：《诗学》，陈中梅译注，商务印书馆，

1999年，第89页，另参见该书第6、10章。曹禺在此将 peripeteia 译作“陡转”，并作了发挥。他将“陡转”分为两种：第一种是“故事的”；第二种是“人格的”。所谓“人格的”，他指的是“内心的变动”。显然，“人格”意义上的“内心的变动”是亚里士多德“突转”一词的意义中所没有的。

[61] 曹禺著：《我的生活和创作道路》，见张有煌编选：《曹禺论创作》，上海文艺出版社，1986年，第127页。

[62] 田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第227页。

[63] 见崔国良编：《曹禺早期改译剧本及创作》，辽宁大学出版社，1993年，第3-118页。

[64] 田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第15页。

[65] 曹禺说：“西洋戏我反复读《少奶奶的扇子》（洪深先生翻译的，改编得非常好，是当时仅见的一部极好的可以上演的剧本）。知道一把扇子，一件道具，就有多名堂”。曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[66] 1980年4月金焰与马明谈话记录，见马明著：《张彭春与中国现代话剧》，载政协天津市委员会文史资料研究会辑：《天津文史资料选辑》，天津人民出版社，1982年，第19辑，第122页。

[67] 田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第227页。

[68] 参见田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第226页。

[69] 曹禺著：《和剧作家们谈读书和写作》，载《剧本》1982年10月号。

[70] 《南开双周》1928年5月4日第4期。

[71] 详见《南开周刊》第38期，1927年12月28日；《大公报·戏剧（副刊）》第1号，1927年9月13日；天津《大公报》1928年10月16日、1929年10月24日、1935年11月17-19日、1935年12月9、10、13日；天津《大公报·文艺》1935年月12月9日第78期；《天津益世报·南开新剧团公演莫里哀〈财狂〉专号》1935年12月7日，1935年12月7、9、11-12、15日等。

[72] 天津《大公报》1935年11月17-19日。

[73] 《天津益世报》1935年12月9日。

[74] 田本相、刘一军编著：《苦闷的灵魂——曹禺访谈录》，第226页。

[75] 1905年“同盟会”成立后，不少早期话剧演员加入了“同盟会”，并公开声明以演剧为手段“唤醒沉沉之睡狮”。见王钟声著：《春阳社意见书》，载天津《大

公报》1907年10月15日。而最好的演剧手段就是西方话剧和日本新派剧的“纪实”和“写真”方式，即“不用歌曲而专用科白”，以便于“痛论时局，警醒国民”，“唤起民族主义之暗潮”。见健鹤著：《改良戏剧之计画》，载《警钟日报》1904年5月31日、6月1日。而“痛论时局，警醒国民”的最便捷方式就是曹禺年少时最爱在看戏时听的“言论正生”（当为“言论派老生”、“言论派小生”）的演说。这种戏中插入的演说词有的可长达2800多字，如《征鸿泪·救亡》一幕插入的演说词。见《鞠部丛刊》下，上海交通图书馆，1918年版。

[76] 欧阳予倩说：“（中国）话剧的历史从1907年……一开始就和政治运动结合着，在启蒙时期对唤起民众救亡图存和反封建反侵略，起过宣传鼓动的作用”，“中国话剧运动总的方向是正确的，一直跟政治运动结合着，是一个战斗的传统”。见欧阳予倩著：《话剧向传统学习的问题》，载《戏剧学习》1982年第4期，第3、4页。

[77] 目前笔者所能看到的《雷雨》的版本（见文末“主要参考文献”）除了七卷本《曹禺全集》外，只有人民文学出版社1997年版保留有“序幕”和“尾声”。另有一个无版权页的版本（见本文第1页注①）是完整的全本。最令人深思的是开明书店1951年8月初版的《曹禺选集》，这个选集是曹禺自己选的，且在前面加有“自序”。“自序”中说，过了这么多年再读这些剧本（此选集选了《雷雨》、《日出》、《北京人》）“就时时觉得其中有些地方未尽合理。”于是借这次重印的机会加以“增删”。由此可见出，曹禺此时是认同了演艺界和评论界对《雷雨》“序幕”和“尾声”的删节事实的。

[78] 见《质文》月刊1935年第二号为发表曹禺的《〈雷雨〉的写作》一文所加的“编者按”。

[79] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第xviii-xix页。

[80] 曹禺著：《〈雷雨〉序》，文化生活出版社，1936年1月初版，第xviii页。

[81] 曹禺著：《〈雷雨〉·英译本序》，载曹禺著：《迎春集》，北京出版社，1958年9月版。

[82] 其实曹禺不惟1956年时就认同目的论主流话语，即使到了1977年他为《曹禺选集》写“后记”时，仍是只从狭隘的“历史的现实的意义”出发，对他早期杰作的审美的、艺术的价值没有自信。他说，这些剧本（指《选集》中所收的《雷雨》、《日

出》、《北京人》）“其所以在今天还能存在的仅有的一些理由，无非就是在于它们记载和暴露了黑暗、丑恶的旧社会，使今天的读者了解一些过去，从而更加热爱我们的新社会，如此而已”。见《曹禺选集》，人民文学出版社，1978年，第426页。